

Этот выход на метафизический уровень обсуждения событий пьесы позволяет объяснить финал как открытый, как и финалы всех трагедий Шекспира, в отличие от пьес, например, античных авторов. Да, вроде бы раскаялись, наказанные гибелью своих детей, да, вроде бы примирились – золотые статуи собрались поставить. Но кто знает, не вспомнит ли завтра кто-нибудь из одного из враждебных кланов дополнительные подробности вины, приведшие к такой развязке. И снова закипит кровь. Ведь по-прежнему «день жаркий» и «всюду бродят Капулетти».

Одним из героев пьесы является Время. Бег времени – существенный динамический элемент в пьесе Шекспира. Не течение, не ход, а именно бег, как сказал П. Вайль, «завод на действие в «Ромео и Джульетте» запредельный» [Вайль 2007: 191]. «*Всё слишком второпах и сгоряча*» (слова Джульетты в сцене признания, Акт I, сцена 1).

Есть точка отсчета в 4 сцене III Акта, когда Парис сватается к Джульетте – точность, призванная подчеркнуть стремительность событий, молодость и нетерпеливость героев: пять дней и ночей любви, ненависти, смерти.

Безусловно, чтение пьесы дополняют впечатления от возможных кино-хореографических и драматических интерпретаций, и, может быть, главное – разговор с учащимися на волнующие их темы.

Список использованной литературы

- Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 томах. Т.4. М., «Художественная литература», 1979.
Блум Х. Западный канон, глава «Шекспир как центр канона» // Иностранная литература. 1998. №12.
Вайль П. Гений места. М.2007.
Оден У.Х. Лекции о Шекспире. Ромео и Джульетта. М. 2009.
Шекспир В. Собрание сочинений: Ромео и Джульетта; Сон в летнюю ночь; Венецианский купец; король Иоанн / Пер. с англ.; Комментарии Б. Акимова, А. Смирнова. – М.: Мир книги, Литература, 2007.

Чернышов М. Р.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ДЖОРДЖА ГЕРБЕРТА

Один из доминантных признаков поэзии эпохи барокко – богатство образной системы. Сознательно или бессознательно следуя всеобщей тенденции «стихами поражать» (Дж. Марино), авторы обильно насыщают свои тексты яркими образами, вещественными и отвлеченными, употребляемыми как в прямом, так и в иносказательном смысле, хотя наиболее специфичными для барокко являются именно иносказания на основе образов конкретно-материальных (эмблематика).

Английский религиозный поэт Джордж Герберт, представитель «метафизической школы» и прямой последователь Джона Донна, может послужить ярким примером такого подхода к стихам. Полторы сотни стихотворений, составляющих его знаменитую книгу «Храм», изобилуют образами, заимствованными из самых разных сфер человеческого опыта: от богослужения и церковных таинств

до соколиной охоты, от юриспруденции до медицины. Особую роль среди них играют образы, связанные с музыкой. В сферу музыки, прежде всего церковной, отсылают уже названия, обозначающие жанры некоторых стихотворений: «Вечерняя песнь», «Антифон», «Диалог-гимн». Дж. Саммерс писал, что с музыкой так или иначе связана примерно четверть стихотворений «Храма» [Summers J. H. 1968: 157]. По нашим подсчетам, если учитывать все слова вроде *sing* с первым музыкальным значением, но часто употребляющиеся с иным («воспевать») смыслом, их доля превышает треть. По мнению же Дж. Холландера, музыка подспудно присутствует во всех стихотворениях Герберта, время от времени прорываясь во внешний образный ряд [Hollander J. 1961: 294].

Многочисленность этих образов вызвана не только тем, что сам Герберт был неплохим музыкантом, играл на лютне и скрипке, участвовал в домашних концертах, а также перекладывал на музыку и пел некоторые свои стихи. Холландер связывал этот феномен с тем, что доминирующим жанром религиозной лирики является молитва, которая в творческом сознании Герберта неотрывна от пения. Но еще вернее будет сказать, что с музыкой у Герберта ассоциировалось все его поэтическое творчество как таковое. Как человек, свою основную задачу он видел в восхвалении Бога, как поэт – в Его воспевании. Глагол *sing* в его идиостиле синонимичен не столько *pray*, сколько *praise*:

*My music shall find thee, and ev'ry string
Shall have its attribute to sing;
That all together may accord in thee,
And prove one God, one harmonie.*
[“The Thanksgiving”, ll. 37-40]

(Моя музыка найдет Тебя, и каждая струна/ Воспоет какое-то твое качество;/ Все вместе сольются в аккорд/ И образуют одного Бога, одну гармонию //«Благодарение»).

Музыка-стихи здесь связывается не только с процессом, но и с результатом: достигнутой гармонией, метафорически отождествляемой с Богом. Можно сказать, что для поэта сам Бог – это в том числе прекрасная музыка.

Герберт вообще был мастером изысканного барочного остроумия, создателем многих экстравагантных метафор-концептов, в составе которых часто присутствуют музыкальные образы.

Концепт, как правило, бывает развернутым – поэт не ограничивается соединением двух простых образов, а, отталкиваясь от такой «первичной» метафоры, которая даже может и не быть названа, а лишь подразумеваться, обогащает ее образами смежными и получает в итоге довольно широкую цельную метафорическую ситуацию или картину.

На наш взгляд, именно к концептам можно отнести несколько развернутых метафор, созданных на основе семы «настраивать» (инструмент). Вот двустилие из стихотворения “Easter” («Пасха»), в котором речь идет о распятом Христе:

*His stretched sinews taught all strings, what key
Is best to celebrate this most high day* [ll. 11-12]

(Его натянутые жилы научили все струны тому, какой ключ)/ Лучшее всего подходит для празднования величайшего из дней).

Кроме собственно сравнения жил со струнами, здесь содержится еще намек на тот факт, что в XVII веке строй церковной музыки был выше, чем у светской, поэтому чем сильнее натягиваются жилы-струны, тем ближе музыка к церковной.

Сравнение здесь необычно, но все-таки наглядно-конкретно: и жилы, и струны – предметы материальные, да к тому же изначально струны и изготавливались из жил животных. Но растянутые жилы Христа обозначают физические муки, а они по смежности ассоциируются с муками душевными человека, поэта, лирического героя. В стихотворении “Denial” («Отказ») поэт жалуется, что, пока Бог не отзывается на его молитвы, его скорбящая душа «не настроена, струны не натянуты (untun’d, unstrung)», и просит Бога: O cheer and tune my heartless breast... (Воодушеви и настрой мою грудь, лишенную сердца).

В “Denial” проводится и последовательное сравнение музыки со стихами – скорее даже отождествление, поскольку ненастроенность груди проявляется в том, что в последних строках каждой строфы ломается размер и исчезает рифма – кроме последней, где душа предстает уже настроенной и исправляет версификацию.

Каким же образом Бог настраивает душу поэта? Герберт дает ответ в первом из двух стихотворений под названием “The Temper” («Темперамент»):

Stretch or contract me thy poor debter:

This is but tuning of my breast

To make the musick better [ll. 22-24].

(Растягивай или сжимай меня, своего должника, – Это лишь настройка моей груди, Чтобы музыка стала лучше).

Под музыкой, скорее всего, подразумеваются стихи.

Иногда поэт может и сам вести эту настройку. В «Храме» при описании духовной жизни героя, способов его общения с Богом постоянно упоминаются вздохи и стоны – Герберт даже специально посвятил этой теме стихотворение “Sighs and Groans”. В стихотворении “The Search” («Поиск») поэт рассказывает о том, что на поиски Бога он послал вздох, извлеченный из скорби и боли, но тщетно. Тогда он настроил другой вздох как стон: “I tun’d another... Into a grone...” Очевидно, способом настройки были еще более сильные страдания.

Подобные образы встречаются и в других местах. В “Sion” («Сион») поэт размышляет: что нужно Богу от человека? Не храмы, не золото, а душевные искания в виде именно стонов:

...Groans are quick, and full of wings,

And all their motions upward be;

And ever as they mount, like larks they sing;

The note is sad, yet musick for a king [ll. 21-24].

(Стоны быстры и крылаты/ И устремлены всегда вверх,/ И, когда возносятся, то поют, как жаворонки;/ Мелодия печальна, но сама музыка – царственна).

Последний образ явно апеллирует к Царю Небесному, хотя не исключена аллегория-противопоставление “The King’s Music” (официальное название светской придворной музыки).

В стихотворении “The Crosse” («Крест») метафора аранжирована так:

*One ague dwelleth in my bones,
Another in my soul (the memorie
That I would do for thee, if once my grones
Could be allowed for harmonie)*[ll. 13-16]

(Одна болезнь живет в моих костях,/ Другая в душе (это память о том,/ Чтó я мог бы сделать для тебя, если бы мои стоны/ Воспринимались, как гармония).

Здесь слово bones употреблено, видимо, для рифмы, метонимически замещаая «тело», не представляя собой самостоятельного образа. Иначе в стихотворении “Repentance” («Раскаяние»):

*But thou wilt shine and grief destroy;
That so the broken bones may joy,
And tune together in a well-set song,
Full of his praises,
Who dead men raises.*

Fractures well cured make us more strong [ll. 31-36].

(Ты победишь грех и скорбь/ Чтобы сломанные кости могли возрадоваться/ И настроиться в хорошо сложенную песню,/ Полную хвалу тебе,/ Воскрешающему мертвых./ Хорошо вылеченные переломы делают нас сильнее).

Это аллюзия на псалом Давида («Дай мне услышать радость и веселье, – и возрадуются кости, тобою сокрушенные» – Пс. 50:10), оживленная медицинскими обортонами, а также возможным намеком на то, что высушенные кости в древние времена использовались как музыкальный инструмент – перкуссионный или наподобие Эоловой арфы.

Можно предположить, что частота использования барочными поэтами образов из той или иной сферы опыта зависит как от доминирующей в их творчестве проблематики, так и от того, связан поэт с этой сферой непосредственно или лишь умозрительно. Перспективой разработки намеченной в данном наброске темы может являться, скажем, сравнение с этой точки зрения религиозных и любовных стихов у поэтов эпохи барокко.

Список использованной литературы

- Herbert G.* The English Poems of George Herbert. Ed. C.A.Patrides. L. etc., 1975.
Hollander J. The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry 1500-1700. Princeton, 1961.
Summers J. H. George Herbert. His Religion and Art. Cambridge (Mass.), 1968.

Ярина Е.С.

О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА В РОМАНЕ Э. ЕЛИНЕК «ПИАНИСТКА»

Роман «Пианистка» (1983), пожалуй, одно из самых известных произведений австрийской писательницы, нобелевского лауреата по литературе за 2004 год Эльфриды Елинек. И хотя обоснование Шведской Академии относилось к совокупному